



FACULDADE DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO – FACE

CURSO: HISTÓRIA - 8º SEMESTRE

DISCIPLINA: MONOGRAFIA

PROFESSORA: HELEN ULHÔA PIMENTEL

ALUNA: LUCIANA OLIVEIRA NETO

TROPICÁLIA:

Manifestação de uma nova estética musical

Brasília , 1º Semestre de 2006.



FACULDADE DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO – FACE

CURSO: HISTÓRIA - 8º SEMESTRE

DISCIPLINA: MONOGRAFIA

PROFESSORA: HELEN ULHÔA PIMENTEL

ALUNA: LUCIANA OLIVEIRA NETO

TROPICÁLIA:

Manifestação de uma nova estética musical

Trabalho de conclusão de curso.

Brasília , 1º Semestre de 2006

Brasília , 1º Semestre de 2006.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
ESTÉTICA PÓS BOSSA NOVISTA.....	3
POPLÍTICA E MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	15
CANÇÃO DE PROTESTO.....	25
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	40

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a proposta cultural Tropicalista, descrever os gêneros que se desenvolveram nos anos 60, explicar o conceito de MPB que nasceu para se referir a uma música que expressava uma determinada forma estética e finalmente acentuar o aparecimento de uma atitude crítica e uma proposta renovadora, desnudando a realidade e quebrando a magia proposta pela Bossa Nova através das canções.

Minha intenção é mostrar o processo estético que se deu após a Bossa Nova em termos de harmonias, modos de cantar e, como os cantores modificaram esse processo.

A grande dificuldade encontrada era mostrar que essa nova estética que se consolida com o movimento Tropicalista não foi imediata e, sim um processo que começa a se manifestar já entre os músicos da Bossa Nova, que além da passagem de uma música mais camerística para uma música que conta com variados instrumentos, passaram também a adotar uma consciência politizada, deixando de lado apenas a inocência cantada pelos bossa novistas.

Esse Trabalho foi dividido em três partes. Na primeira, analiso a questão do que seja música popular, como é a concepção de popular adotada aqui no Brasil as mudanças estéticas Bossa-novistas, as variadas influências que surgiram, depois passando para a nova estética pós Bossa Nova, de onde vai surgir o movimento liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé.

O segundo, é o modo como se relacionam a música e a política. Procuro mostrar isso distinguindo a música da canção, mostrar que mesmo coma a ausência de letras, a música pode ter significados variados e influências inexplicáveis. Seguidamente, descrevo como o Estado agia para reprimir as críticas feitas pelos artistas que iam contra ao regime.

No terceiro, analiso algumas músicas de cantores que eram censurados durante a ditadura, por produzirem músicas que iam contra ao que o Estado determinava. Trabalhei com músicas de ChicoBuarque e Caetano Veloso, mostrando como faziam para burlar a fiscalização por meio de códigos.

Estética Pós Bossa-novista

O desenvolvimento da música no Brasil se deu categoricamente em duas frentes diversas: a tradição escrita (vinda da música européia), também chamada erudita ou de concerto, e a tradição não escrita (mistura entra músicas européias, indígenas e africanas), correspondendo às múltiplas formas de música popular. Ambas apresentam desenvolvimentos próprios e, como também acontece em muitos países, cruzam-se em certos momentos. No Brasil esses encontros entre o popular e erudito têm, no entanto, uma importância específica ,pois neles está, sem dúvida, uma das marcas singulares da produção musical brasileira.

Dizer que a música popular brasileira é forte e bela é mais verdade do que novidade, mas pouco ajuda, dentro ou fora do Brasil, a entender aquilo que a distingue. Aparentemente, um dos seus traços mais notáveis é a permeabilidade que nela se estabeleceu a partir da Bossa Nova entre a chamada cultura alta e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa.¹

Quando Wisnik diz que é difícil distinguir música popular brasileira, é pelo fato de que a palavra popular tem um significado diferente aqui no Brasil. Quem pensa em música popular brasileira tem em mente alguma concepção de “povo brasileiro”. Para os franceses, por exemplo, música popular corresponde ao que no Brasil chamamos de música folclórica. A música que chamamos de popular para eles é música escrita, música comercial, daí o fato da dificuldade de se compreender o que seja música popular tanto dentro quanto fora do Brasil.

Na canção popular brasileira das últimas três décadas encontram-se bases portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral.²

¹ **José Miguel Wisnik.** *Sem Receita: ensaios e canções*. Publifolha, São Paulo: 2004, p.215.

² Idem, *Ibidem*.

Temos variadas influências na música popular, que não se limitam ao nosso país. Embora pareça que nossa música retrate uma grande confusão, que poderia ser mero produto de consumo, ao contrário ela demonstra a capacidade de se trabalhar com a diferença. A cultura do país não é apenas uma forma de expressão, mas sim um modo de se pensar, e de ultrapassar fronteiras, de se infiltrar em outras áreas, ou seja, a música popular brasileira não ocupa um lugar estagnado no quadro mundial, alinhando-se apenas no campos das culturas nativas e étnicas, mas constitui-se ela mesma num campo de experiência e de criação sobre a ultrapassagem das fronteiras culturais do mundo contemporâneo.

A Bossa Nova representou algo inédito, incomum. Promoveu uma ruptura significativa na música popular.

Para um país cuja cultura e cuja vida social se defrontam a cada passo com as marcas e os estigmas do subdesenvolvimento, a Bossa Nova representou, pode-se dizer, um movimento de utopia de modernização conduzida por intelectuais progressistas e criativos, que se estampava, à mesma época, na construção de Brasília e que encontrava correspondência popular no futebol da geração do Pelé.³

Liga-se a novidade, modernidade, invenção recente, jeito diferente de fazer ou usar alguma coisa.

Com as demais manifestações citadas, e suas contemporâneas, ressoam nas suas harmonias e na sua batida rítmica os sinais de um país capaz de reproduzir símbolos de validade internacional ao mesmo tempo particulares e não pitorescos ou folclóricos.⁴

Na área musical, o termo Bossa Nova é usado, tipicamente, para designar um estilo musical que surgiu, na década de 50, no Rio de Janeiro.⁵

³ **Berenice Cavalcante; Heloísa Starling; José Eisenberg (org.). Maria Alice Rezende de Carvalho. O Samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: *Decantando a República*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 2004. p.60.**

⁴ Idem, Ibidem. p.61.

⁵ **Santuza Cambraia Naves. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro: 2001, p.24.**

Todos eles jovens músicos, compositores e intérpretes que, cansados do estilo operístico que dominava a música brasileira até então, buscavam algo realmente novo, que traduzisse seu estilo de vida e que combinasse mais com o seu apurado gosto musical.⁶

Com o surgimento da Bossa Nova houve uma mudança muito grande no ambiente musical no Brasil. Ela se constitui realmente como um novo estilo musical na década de 50, se firmando com maior força especificamente em 1958.⁷

Em seus desdobramentos, a Bossa Nova deu elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos de 1960, em que à democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimento e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as raízes nativas não podiam ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas, mas como integrantes de uma lógica paradoxal ou complexamente contraditória, que nos distinguia no mundo.⁸

Sua atuação foi no sentido de romper com a tradição estética musical que havia no Brasil, tendo como membros João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Nara Leão, entre outros.⁹

Havia uma tradição muito forte em nossa música, que data desde a época do Império, com Carlos Gomes. Utilizando-se de novos ritmos, e novas maneiras de se cantar, a Bossa pôs fim ao estilo musical existente.

Houveram várias influências sofridas pela Bossa Nova, destacando-se o jazz e o be-bop (concepção jazzística surgida mais recentemente). Esses músicos inovaram com novas

⁶ **Augusto De Campos.** *Balanço da Bossa e outras Bossas.* Editora Perspectiva, São Paulo; 1993, p.20.

⁷ **Santuza Cambraia Naves.** Op. Cit. p.09.

⁸ **José Miguel Wisnik.** *O nacional e o Popular na cultura brasileira.* Editora brasiliense, São Paulo; 2004, p.43.

⁹ **Santuza Cambraia Naves.** Op. Cit. p.10.

harmonias e novos ritmos, modificando a sensibilidade que havia na música popular da época.¹⁰

Tanto os instrumentos quanto os vocais desenvolvidos nos anos 40 e 50, recebiam uma ênfase em suas manifestações. Em relação aos instrumentos, isso foi feito substituindo a simplicidade que havia, implantando novos arranjos com metais e violinos. Ao invés dos instrumentos estabelecerem o tom, passou-se a haver uma interação entre eles e o intérprete. Os cantores utilizavam um estilo vocal voltado para ópera, e na representação assumiam uma postura teatral. Por meio disso mitificavam o intérprete e colocavam uma barreira entre o espectador e o artista.¹¹

Na Bossa Nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer um deles sobre os outros demais, o que tornaria a composição posto em evidência.¹²

Como um todo, haverá uma integração do intérprete na obra, ele tomará consciência de que existe em função da obra e não apesar dela. Isso acontecerá na medida em que o cantor passará a participar da elaboração musical. Eles se integram sem apresentarem elementos de contrastes.

As letras das músicas passam a ser valorizadas não só pelas idéias (significado), mas também pela sua sonoridade (significante). A palavra ganha assim um outro valor de representação, ou de individualidade sonora (Doralice, de Dorival Caymmi e Antonio Almeida, ou Só danço samba, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes).¹³

Acaba a hegemonia de um parâmetro musical sobre os demais. Na música popular brasileira anterior à Bossa Nova, toda a ênfase era dada à melodia. Havia mesmo uma preocupação em que a melodia pudesse ser facilmente entendida e memorizada; por isso a

¹⁰ **Augusto de Campos.** Op. Cit. p.52

¹¹ Idem, Ibidem. p.21.

¹² **Brasil Rocha Brito.** *Bossa Nova*. In: **Augusto de Campos** (org). *Balanço da Bossa e outras Bossas*. Editora Perspectiva, São Paulo: 1993, p.22.

¹³ **Santuza Cambraia Naves.** Op. Cit. p.11.

harmonização era geralmente simples e consonante, como que para não aparecer mais que a melodia, e para não dificultar sua compreensão.¹⁴

Há, na Bossa Nova, uma real compreensão do papel do compositor perante o populário; cabe ao autor, à custa de pesquisas, de identificação de denominadores comuns que constituam a essência das peculiaridades apresentadas pela generalidade das obras da música popular de seu país, extrair material e possíveis procedimentos estruturais; o cultivo desses elementos, tais como são encontrados, e o estabelecimento de outros homólogos, neles inspirados, enseja a edificação de obras simultaneamente regionais e dotadas de universalidade.¹⁵

A classificação tradicional dos acordes como consonantes ou dissonantes dá lugar aos conceitos de maior ou menor tensão harmônico-tonal. Na verdade, os acordes consonantes passam a ser, quase sempre, evitados e são substituídos por seus equivalentes mais tensos. Há, portanto, um uso generalizado de acordes sensivelmente mais alterados do que os empregados na música popular brasileira anterior. Neste aspecto fica bastante nítida a já mencionada influência do jazz e do be-bop.¹⁶

A Bossa Nova inova com seu aspecto camerístico.

Embora a Bossa Nova tenha revolucionado tanto a escuta como o fazer musical, ela demonstra grande respeito a tradição da música popular brasileira anterior, com freqüentes releitura das obras de compositores como Noel Rosa, Pixinguinha, Assis Valente, Ari Barroso, Dorival Caymmi e muitos outros.¹⁷

Assim como o jazz, que a influenciou, a Bossa Nova pode ser considerada uma linguagem, uma maneira de pensar e fazer música. Por ser uma concepção musical não redutível a um determinado gênero, comporta manifestações variadas: sambas (Tem dó, de Baden Powell e Vinícius de Moraes), marchas (Marcha da quarta-feira de cinzas, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes), valsas (Luiza, de Tom Jobim), serestas (O que tinha

¹⁴ **Augusto de Campos.** Op. Cit. p.23.

¹⁵ **José Miguel Wisnik.** *Sem Receita...* Op. cit, p.208.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p.209.

¹⁷ Gravação do especial sobre Chico Buarque, do quadro *Aplauso* na rádio câmara. 19 de Junho de 2004.

que ser, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes), beguines (Oba-lá-lá, de João Gilberto) etc.¹⁸

Temos ainda a possibilidade de interação entre diversos gêneros, como prova o histórico álbum onde Frank Sinatra interpreta canções de Tom Jobim (como Corcovado) ao lado de standards americanos (como I concentrate on you, de Cole Porter), todas usando a sonoridade e o estilo da Bossa Nova. Não pode, portanto, o movimento ser identificado apenas por um parâmetro (seja musical, literário ou interpretativo), mas sim pela articulação de vários deles.¹⁹

Com a Bossa Nova, a interpretação no canto estava sofrendo uma profunda mutação. Reavaliando a noção de “voz bonita”, a Bossa Nova despoja-a dos vibratos do empolamento, da impositação, valorizando, a partir da década de 60, um canto mais intimista, quase minimalista, cujo porta-estandarte seria João Gilberto, na linha de precursores como Cyro Monteiro, Mário Reis, Geraldo Pereira e até Noel Rosa (que justamente por isso nunca fez sucesso como cantor em sua época).²⁰

Tom Jobim dizia que a concepção do canto na Bossa Nova é “cool”, isto quer dizer cantar sem procura de efeitos ou arroubos melodramáticos, sem demonstrações de virtuosismo, sem malabarismos. “A voz cheia”, “empostada”, o “canto soluçado”, a “lágrima na voz”, são recursos rejeitados enfaticamente pela Bossa Nova. O cantar se aproxima da fala normal cotidiana, e se afasta definitivamente da estética do bel canto. Evitam-se os grandiloquentes, fermatas, arrebatamentos).

Os ouvintes acostumados ao estilo tradicional muitas vezes acusam os novos cantores de “não terem voz”. Uma das melhores respostas a esta afirmação é a de Newton Mendonça em *Desafinado*, no verso:

“ Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti-musical,
Eu, mesmo mentido, devo argumentar:
Isto é Bossa Nova, isto é muito natural...”

¹⁸ Santuza Cambraia Naves. Op. Cit. p.11.

¹⁹ José Miguel Wisnik. *Sem Receita...* Op. cit, p.192.

²⁰ José Miguel Wisnik. *Sem Receita...* Op. cit, p.209.

Há uma unanimidade entre os músicos quanto à liderança de João Gilberto, apesar de cada um destacar procedimentos diferentes com relação às tradições incorporadas.

João Gilberto inaugura um estilo conciso e racional que rompe com formas musicais anteriores; em outras palavras, ele dá forma à Bossa Nova. *Chega de saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, é um exemplo significativo de composição que sofre uma mudança radical ao ser interpretada pela voz e violão de João Gilberto em 1959.²¹

Tom Jobim, por outro lado, é visto como mais conservador devido à sua formação.

Quanto a Tom Jobim, já havia em sua trajetória uma tendência a dar continuidade, dentro do campo popular, a uma tendência musical “erudita” muito marcada pelo modernismo nacionalista de Villa-Lobos. Tom Jobim teve uma formação musical erudita, embora trilhasse esse caminho por vias vanguardistas. Talvez o acaso, fantasiado de necessidade, o tenha encaminhado, desde o início dos anos 50, para o universo da música popular.²²

Nota-se inúmeras sensibilidades, modos de se conceber essa nova tendência musical. Realmente a partir da Bossa Nova temos a interação de diversas formas de se expressar. A música popular se apresenta a partir de então sob influências diversas.

Enquanto João Gilberto buscava um estilo intimista, Tom Jobim, embora versátil como compositor, já aparecia no cenário Bossa-novista com uma estética bastante marcada pelo excesso. Se João Gilberto adotava uma postura mais camerística, Tom Jobim se voltava para os recursos sinfônicos.²³

Alguns músicos reconhecem o impacto do bolero, principalmente o desenvolvido no México, com Lucho Gatica. Um dos compositores que arrolaram uma gama de variadas influências foi Carlos Lyra.²⁴

²¹ **Santuza Cambraia Naves.** Op. Cit. p.15

²² Idem. Ibidem. pp.19-20.

²³ **Augusto de Campos.** Op. Cit. pp.20-21.

²⁴ **Pedro Alexandre Sanches.** *Tropicalismo: decadência bonita do samba.* Boitempo Editorial, São Paulo: 2000, p.31.

Às influências estrangeiras somam-se as misturas brasileiras de samba, xaxado e valsa, além de outros ritmos.

Embora Vinícius de Moraes participe da Bossa Nova, é bem difícil rotulá-lo a partir de uma tendência musical específica, pois os aspectos emocionalmente contidos da Bossa Nova não se harmonizam com sua imagem de boêmio e apaixonado por todas as informações que vêm dos mais diferentes redutos, dos refinados aos populares.²⁵

A fase heróica da Bossa Nova que se iniciou no final dos anos 50, começou a declinar na década seguinte, com a introdução de novas informações na canção popular. Sem que isso tenha significado o fenecimento do estilo.

Augusto de Campos, em seu livro *Balanço da Bossa e outras Bossas*, cria a expressão “cor local” (alusão ao Rio de Janeiro) referindo-se à fase inicial, onde o discurso da Bossa Nova ainda não havia se envolvido com as questões político-ideológicas do nosso país. Algumas músicas como Garota de Ipanema, O Barquinho, Lobo Bobo, Corcovado, refletem em seu discurso o clima coloquial, descontraído e cheio de humor que caracteriza a “cor local”.²⁶

Inicia-se nova etapa na música popular brasileira, com inovações estéticas e mudanças de comportamento do ouvinte e do cantor por meio de novos acordes e dissonâncias.

Em 1962, vivíamos no País um processo de intensa militância política. Alguns universitários-artistas discordavam da utilização do discurso da Bossa Nova. Ligados ao CPC – Centro Popular de Cultura – criado pela UNE no mesmo ano, entendiam que a música, além de manifestação cultural lúdica, deveria ser também arte conscientizadora, revolucionária, capaz de ajudar a preparar as massas para a revolução social e política.²⁷

²⁵ Nelson Motta. *Noites Tropicais*. Editora Objetiva, Rio de Janeiro: 2000, p.55.

²⁶ Augusto de Campos. Op. Cit. p.85.

²⁷ Marcos Napolitano. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. Editora Fapesp São Paulo: 2001, p.60.

A música segmento natural da nossa produção cultural, sentiria de imediato os efeitos desse corte. A Bossa Nova cindia-se em dois grupos: o dos “conservadores”, agora mais reduzido, que mantinham seu trabalho sem qualquer compromisso político, falando apenas do sol, do mar, do céu azul, da flor e do amor; e o dos “engajados”, formado por universitários-artistas, poetas, intelectuais, jornalistas, entre outros, que desejavam que o movimento da Bossa Nova apresentasse letras de conteúdo político e social, fizesse da sua arte um instrumento de defesa dos humilhados da sociedade.²⁸

Nasce, dentro dessa concepção, a música protesto. Edu Lobo, Carlos Lyra, Vianinha e Geraldo Vandré foram destaques da Bossa Nova engajada, assim como Sérgio Ricardo que era compositor, músico, cantor, escritor e cineasta. Foi um dos que participou da Bossa Nova, do qual foi dissidente. Pioneiro da chamada canção socialmente engajada. Sua música *Zelão*, pela primeira vez, juntava o moderno com o social.²⁹

A Bossa Nova se adequava a ambientes intimistas, já as tendências que se desenvolveram depois, envolviam um público maior, universitário e politizado, que experimentava um tipo diferente de estética.

Geraldo Vandré tornou-se uma figura símbolo da canção de protesto do período, principalmente a partir da apresentação de *Pra não dizer que não falei das flores* ou *Caminhando*, no III Festival Internacional da Canção em 1968.³⁰

O investimento na idéia de MPB como centro da confluência de questões políticas e culturais se revigora a partir de 1964. Essa estética musical de cunho “participante”, embora voltada para o nacional e o popular, mantém intacta a crença otimista no futuro que caracterizava a década anterior.

De modo geral a geração que surge em meados dos anos 60 faz a sua aparição pública nos festivais da canção que têm início em 1965, com o I Festival de MPB de São Paulo, da TV Excelsior. Esse evento marca o início do reconhecimento nacional, por parte do público.³¹

²⁸ **José Ramos Tinhorão.** *Música Popular: Um tema em debate.* JCM, Rio de Janeiro: 1966. p.49.

²⁹ Idem, Ibidem. p.53.

³⁰ **Santuza Cambraia Naves.** Op. Cit. p.35.

³¹ Idem, Ibidem. p.40.

Foram promovidas diversas rupturas com a geração que se lança nos festivais (Chico Buarque de Hollanda, Edu Lobo, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil), embora retomem de fato as lições da Bossa Nova.

As canções tropicalistas buscavam, assim, fundir elementos da tradição da Música Popular Brasileira e elementos da modernidade, criando canções que apresentassem um modo diferente de ver o Brasil. Os temas básicos eram a redescoberta do Brasil, a volta às origens nacionais, a internacionalização da cultura, a dependência econômica, o consumo e a conscientização, deixando de lado o discurso explicitamente político.³²

A atividade dos tropicalistas foi definida por Favaretto como uma relação entre fruição e crítica social, em que esta se deslocou do tema para os processos construtivos. As canções tropicalistas buscavam, assim, fundir elementos da tradição da Música Popular Brasileira e elementos da modernidade, criando canções que apresentassem um modo diferente de ver o Brasil. Os temas básicos eram a redescoberta do Brasil, a volta às origens nacionais, a internacionalização da cultura, a dependência econômica, o consumo e a conscientização, deixando de lado o discurso explicitamente político.

Nesse sentido, Favaretto destaca também que o trabalho dos tropicalistas, quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma de caráter antropofágico, em que as contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas, para obter uma operação desmistificadora. O autor ainda afirma que esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico/moderno, local/universal.³³

Ao valorizar fragmentos justapostos, o tropicalismo suprimiu a cultura veiculada pelo nacionalismo burguês e de classe média que, freqüentemente, opunha o Brasil ao capitalismo internacional e à indústria cultural.³⁴

³² Celso Favaretto. *Tropicália: alegoria, alegria*. Ateliê Editorial, São Paulo: 1979, p.85.

³³ Idem, Ibidem. p.90.

³⁴ Idem, Ibidem. p.96.

Edu Lobo introduz no domínio da música popular uma gestualidade modernista. É visto pelos críticos como uma figura fundante do construto MPB. Ele é responsável em grande parte pela sofisticação de harmonias e arranjos.³⁵

Chico Buarque não só recupera a batida inaugurada por João Gilberto como adiciona a esse ritmo outros elementos do repertório musical brasileiro. Embora tenha se confessado convertido à Bossa Nova, esse fato não o impossibilitou de buscar novas fontes. Como ele mesmo diz nunca ter se considerado um “artista de palco”, “com máscaras e fantasias”, a sua maneira de lidar com o palco segue assim a linha de João Gilberto.³⁶

Chico Buarque e Edu Lobo juntamente com Milton Nascimento e o integrantes do Clube da Esquina, compartilham a predisposição de incorporarem diferentes repertórios musicais.³⁷

Considerados como os líderes do Tropicalismo, Caetano, Gil trabalharam suas canções tanto no plano da música quanto no da letra. Favaretto afirma que a linguagem leve e a tranqüilo do acompanhamento dos *Beat Boys* e da interpretação de Caetano surpreendem o público, acostumado a vibrar diante de canções com declarações de posição agressiva e trágica frente à miséria e a violência.³⁸

O Rock é também assumido pelos tropicalistas ao incluírem, desde o início do movimento, os Mutantes e seus instrumentos elétricos em suas apresentações.³⁹

Ao contrário da Bossa Nova, que se orienta por um modelo de contenção, a Tropicália recorre aos efeitos grandiosos, retomando inclusive uma tradição que, como vimos, foi renegada pelos músicos da Bossa Nova: os arranjos grandiosos de violinos e metais inaugurados por Radamés e Pixinguinha, o estilo operístico de Francisco Alves, o ufanismo de “Aquarela do Brasil” e as dores-de-cotovelo derramadas que datam dos anos 20 e atravessam os anos 40 e 50 no samba-canção.⁴⁰

³⁵ Santuza Cambraia Naves. Op. Cit. p.41.

³⁶ Idem, Ibidem. p.43.

³⁷ Idem, Ibidem. p.44.

³⁸ Celso Favaretto. Op, Cit. p.105.

³⁹ Santuza Cambraia Naves. Op. Cit. p.53.

⁴⁰ Idem, Ibidem.p.53.

Vemos que a forma fechada que existia na Bossa Nova, é rompida com a atitude Tropicalista. Para eles não existe uma forma definida de canção. De maneira autêntica, tentando acabar com a oposição que havia entre uma linguagem acessível, e uma linguagem erudita. Com isso conseguem englobar em suas músicas tanto elementos populares quanto eruditos.

Política e Música Popular Brasileira

É muito difícil falar sobre relações entre música e política quando sabemos que a música não exprime conteúdos diretamente; ela não tem *assunto* e, mesmo quando vem acompanhada de letra, no caso da canção, o seu sentido está cifrado em modos muitos sutis e quase sempre inconscientes de apropriação dos ritmos, dos timbres, das intensidades, das tramas melódicas e harmônicas dos sons. E no entanto, em algum lugar e de algum modo, a música mantém com a política um vínculo operante e nem sempre visível: é que ela atua, pela própria marca do seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais e forças psíquicas.¹

Um bom exemplo para que possamos entender melhor a afirmação de Wisnik, são as letras dos sambas. Quando surge a segunda geração do samba, no Estácio, ocorre quase simultaneamente a Revolução de 30, com a ascensão de Getúlio Vargas e, a primeira, digamos, a “interferência” ocorre em 1935, quando a Prefeitura carioca concorda em oficializar o desfile das escolas de samba – desde que os sambistas entendam que não é possível cantar, em plena Capital Federal (o Rio de Janeiro foi sede do governo até 1960, quando o Distrito Federal foi transferido para Brasília), algo como o sucesso de 1932, *Dinheiro não há*, de Ernani Alvarenga: “lá vem ela, chorando/ o que é que ela quer? / Pancada não é, já dei. /Mulher da orgia quando começa a chorar/ quer dinheiro, dinheiro não há”. Governo e sambistas, aproximados pela índole diplomática de Paulo da Portela, que queria a legitimação do trabalho desenvolvido na agremiação que ajudara a fundar, apararam as arestas mais pontiagudas. Foi assim que o carnaval brasileiro começou a redesenhar-se, adquirindo e aprimorando as características que o transformariam numa das maiores festas populares do mundo.²

Mas mesmo com todo o controle do governo, o samba em si, com toda a sua batida que inspira sensualidade, consegue burlar de maneira sutil, as exigências adotadas pelo Estado.

O uso da música, com toda “a sua violenta força dinamogênica sobre o indivíduo e as multidões”, como dizia Mário de Andrade, envolve poder, pois os sons passam através da

¹ **José Miguel Wisnik.** *Sem receita: ensaios e canções*. Publifolha. São Paulo: 2004. p.199.

² Idem. *O Som e o Sentido*. Editora Schwarcz. São Paulo: 1999. p.34

redes das nossas disposições e valores conscientes e convocam reações que poderíamos talvez chamar de sub e hiperliminares (reações motivadas por associações insidiosamente induzidas, como na propaganda, ou provocadas pela mobilização ostensiva dos seus meios de fascínio, como num ritual religioso ou num show de rock). Estando muito próxima daquilo que conseguimos experimentar em matéria de felicidade humana, a música é um foco de atrativos que se presta a variadas utilizações e manipulações. Instrumento de trabalho, hábitat do homem-massa, meio metafísico de acesso ao sentido para além do verbal, recurso de fantasia e compensação imaginária, meio ambivalente de dominação e de expressão de resistência, de compulsão repetitiva e de fluxos rebeldes, utópicos, revolucionários, “a música é sempre suspeita”, dizia um personagem de Thomas Mann em *A Montanha Mágica*. Seu papel é decisivo na vida das sociedades, no cotidiano popular, e o Estado e as religiões não a dispensam. A prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e de conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. Sendo sempre comprometida, é uma terra de ninguém ideológica.³

A música envolve as pessoas, forma grupos, pode provocar tranqüilidade ou agitação, tanto pode ser amada quanto odiada. Desenvolvendo a imaginação pode percorrer caminhos diversos e suspeitos. Podendo levar ao êxtase, ninguém consegue explicar como age verdadeiramente.

Tradicionalmente, um dos nós da questão política na música esteve na separação, levada a efeito pelos grupos dominantes, entre a música “boa” e a música “má”, entre a música considerada elevada e harmoniosa, por um lado, e a música considerada degradante, nociva e “ruidosa”, por outro. Na verdade, isso deve a que a própria idéia de *harmonia*, que é tão musical, se aplique desde longa data à esfera social e política, para representar a imagem de uma sociedade cujas tensões e diferenças estejam compostas e resolvidas. Do ponto de vista dominante, a contestação e a diferença aparecem como “ruídos”, como cacófonos sociais, como dissonâncias a serem recuperadas segundo um código ideológico do qual muitas vezes a música oficial figura como sendo a demonstração “natural”.⁴

A sociedade civil dos anos 30 ainda não conhecia a institucionalização da sua intelectualidade em universidades, a pouca atividade científica existente se restringia a centros isolados de pesquisa do próprio Estado, o que facilitava a sua jurisdição pelas práticas e instituições estatais. À margem desse cenário, o mundo da vida popular, excluído da malha estatal, e, a essa altura, desencontrado das elites políticas e intelectuais, criava e desenvolvia, nos grandes centros urbanos, especialmente na capital federal, manifestações

³ José Miguel Wisnik. Sem Receita... p.199.

⁴ Idem, Ibidem. p. 200.

desenvolvia, nos grandes centros urbanos, especialmente na capital federal, manifestações culturais, cuja forma dominante foi a música.⁵

A partir da implantação do Estado Novo, as relações entre música e política puderam ser mais bem explicadas. O Estado, por meio de sua propaganda, toma como base a exaltação do trabalho e o ufanismo, subvencionando assim, a música como instrumento político e de mobilização de massas, tentando ser a transmissora de uma ética cívica e disciplinadora. A malandragem sambística, nesse contexto, aparece como um mal a ser erradicado, como ruído e dissonância destinados a serem resolvidos num acorde coral. Através de um certo aliciamento indireto, o Departamento de Imprensa e Propaganda incentiva os sambistas a fazerem o elogio do trabalho contra a malandragem. Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um *ethos* cívico no nível das letras, essa intenção é contraditada pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que opõem um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista. A tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, à redução oficial, produzindo curiosas incongruências de letra e música, e sobrevive certamente intata a Estado Novo.⁶

Na passagem dos anos 40 para os anos 50 é que a música popular no Brasil tomará um aspecto mais abrangente, globalizando o país nas suas regiões e penetrando mais fundo no tecido da vida urbana. Os ritmos nordestinos ganham uma compactação no baião de Luiz Gonzaga, e Lupicínio Rodrigues revela a face do Sul, mas também participando de um novo intimismo, de um lirismo de massas que se espalha agora por toda parte em boleros, sambas-canções e baladas românticas. Junto com o samba que permanece, e com as marchinhas carnavalescas, abre-se o espectro de repertório da Rádio Nacional, em cujas ondas o imaginário nacional viaja. Vigora a densa corrente de um romantismo de massas disputado em sua multiplicidade.⁷

⁵ **Berenice Cavalcante, Heloisa Starling, José Eisenberg (org.). Luiz Werneck Vianna. Os “simples” e as classe cultas na MPB.** In: *Decantando a República*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2004, p.74.

⁶ **José Miguel Wisnik.** Sem Receita... p. 206.

⁷ **Berenice Cavalcante; Heloisa Starling; José Eisenberg (org.). Maria Alice Rezende de Carvalho. A canção popular entre a biblioteca e a rua.** In: *Decantando a República*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2004, p.87

A bossa nova veio pôr um fim ao estado de inocência já integrado e ainda pré-MPB; ela criou a cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje chamamos de “brega”, e que tem em Roberto Carlos o seu grande rei, e a música “intelectualizada”, marcada por influências literárias e eruditas, de gosto universitário ou estetizado.⁸

A Bossa Nova não sustentou muito tempo intactos o intimismo urbano e a contemplação otimista do país moderno que a caracterizavam, pois as linhas cruzadas daquele momento cultural, levaram a que ela desdobrasse numa música de tipo regional, rural, baseada na toada e na moda de viola, quando não no frevo e no samba. Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Gilberto Gil e o próprio Caetano Veloso, entre outros, fizeram a mesma passagem, de uma formação bossa-novista para a canção de protesto.⁹

Depois da Bossa Nova, o Tropicalismo representaria uma operação estética de assimilações e transgressões, renovando a cultura musical.¹⁰ Ele denunciou a crise do populismo, as mudanças flagrantes e as caricaturas do velho Brasil, apostando no processo pelo qual o país fica mais parecido consigo mesmo quanto mais diferente se tornar, assumindo como libertadoras as conseqüências desconhecidas da mudança.¹¹ Na canção de protesto a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção, que se move em conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculo. Já na representação Tropicalista, a história aparece como lugar de deslocamentos, o sujeito não se vê como portador de verdades.¹²

No Brasil, com o golpe militar de 1964, inicia-se um longo período de ditadura que perseguiu, prendeu e torturou políticos, estudantes, intelectuais, operários, artistas, cidadãos que fossem considerados inimigos do regime.¹³

Certamente essas representações geraram uma forte guerra de interpretações, que teve como palco os festivais de 67 e 68. Os Tropicalistas, Caetano à frente, chegavam não

⁸ **Santuzza Cambraia Naves.** *Da Bossa Nova à Tropicália.* Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro: 2001, p.10.

⁹ **José Miguel Wisnik.** *Sem Receita...* p.208.

¹⁰ **Berenice Cavalcante; Heloísa Starling; José Eisenberg (org.). Carlos Sandroni.** *Adeus à MPB.* In: *Decantando a República.* Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 2004, p.29.

¹¹ **José Miguel Wisnik.** *Sem Receita...* p.245.

¹² Idem, *Ibidem.* p.210.

¹³ **José Ramos Tinhorão.** *Música Popular: Um tema em debate.* JCM, Rio de Janeiro: 1966. p.65

para reatar a linha evolutiva da música popular – como ele mesmo gostou de propagar à época e, depois, para sempre - mas para encaminhá-la a outra e diversa direção, mesmo que derrubando o que aparecesse pelo caminho.

Baianos e amigos, já alguns anos antes da eclosão do movimento de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé encontravam-se em São Paulo, participando de encenações teatrais (fizeram *Arena Conta Bahia*, no teatro Arena), compondo, fazendo shows e, nos casos dos dois primeiros, lançando discos. Ambos lançaram seus primeiros discos em 1967. Pautavam-se por canções que se dividiam entre o protesto ortodoxo (mais Gil que Caetano) e uma mistura de virtuosismo romântico poético.¹⁴

Em outubro de 1967, os dois compositores apresentaram canções a concorrer no *III Festival da Música Brasileira*, da TV Record, então antro para onde convergiam as diversas tendências (Bossa, Jovem Guarda, etc) que se debatiam entre si em conflitos que viravam assunto nacional e, de passagem, entulhavam de audiência a emissora. Caetano classificou *Alegria, alegria* e Gil, *Domingo no Parque*. No festival, fizeram-se acompanhar por grupos de Rock, Beat Boys para Caetano e os Mutantes para Gil.¹⁵

Numa primeira análise, o que as duas canções – hostilizadas por Bossa-novistas e paladinos do protesto – trouxeram ao cenário MPB, foi a prática de assimilar formas de manifestações rejeitadas pelas elites que consumiam música popular “de raiz”, integrando-as no aparato cultural brasileiro.¹⁶ Mas traziam mais do que isso.

Em *Alegria, alegria* – *Caminhando contra o vento/ Sem lenço, sem documento/ No sol de quase dezembro/ Eu vou./ O sol se reparte em crimes/ Espaçonaves, guerrilhas/ Em Cardinales bonitas/ Eu vou/ Eu vou/ Sem lenço, sem documento/ Nada no bolso ou nas mãos/ Eu quero seguir vivendo/ Amor* - a maioria dos versos guarda como característica o

¹⁴ Nelson Motta. *Noites Tropicais*. Editora Objetiva, Rio de Janeiro: 2000, p.171.

¹⁵ Idem, *Ibidem*. p.173.

¹⁶ Pedro Sanchez. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. Boitempo Editorial, São Paulo: 2000, p.65

uso de citações díspares, desordenadas: crimes, espaçonaves, guerrilhas, a atriz italiana Claudia Cardinale, depois presidentes, bombas, etc.¹⁷

Domingo no Parque, de Gilberto Gil, é um tema político, travestido de novelesca história de amor e desencontro.¹⁸ O pós-moderno em Gil se manifesta no terreno ritual, na melodia e no arranjo da canção, mais que em sua letra. O arranjo do maestro Rogério Duprat, edita juntos instrumentos tradicionais e elétricos, providenciais vozes esganiçadas dos Mutantes em contracanto com a de Gil, berimbau de capoeira, ruídos de parque de diversões.¹⁹

Vem 1968, e os dois artistas, já dotados do dom da polêmica que desestruturara o festival anterior, lançam seus primeiros discos Tropicalistas por fibra e constituição. **“Me dê um beijo, meu amor”**, essa frase, parte da letra da música *É proibido proibir*, de Caetano Veloso, reflete o auge do movimento Tropicalista.

Cantando *É proibido proibir* num festival de música popular exibido pela televisão, Caetano foi vaiado com gosto por uma platéia apaixonada em que predominavam estudantes e/ou militantes de esquerda. Zangou-se, indignou-se, parou a música e disparou furioso discurso de protesto contra a platéia: “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês não estão entendendo nada! Vocês estão por fora, vocês não vão vencer. Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos. O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto”.²⁰

Foi tempestuoso para o grupo o primeiro período Tropicalista, concentrado intensamente no ano de 1968. A chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores durante os anos 60, num primeiro momento representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa.

Mas a vida política do País, regida pelo autoritarismo dos governos militares, descambou de uma vez. Em 1968, o então presidente Arthur da Costa e Silva assina o Ato

¹⁷ José Miguel Wisnik. *Sem Receita...* p.284.

¹⁸ Celso Favaretto. *Tropicália: alegoria, alegria*. Ateliê Editorial, São Paulo: 1979, p.107.

¹⁹ Santuza Cambraia Naves. Op. Cit. p.41.

²⁰ Pedro Alexandre Sanchez. p.55.

Institucional nº 5, legitimando, por decreto, a censura prévia a todos os veículos de comunicação em território nacional, as prisões arbitrárias e as cassações de mandatos políticos. A violência e a tortura passariam a ser a forma de o Estado “dialogar” com seus adversários políticos.²¹

O Brasil viveria seus próximos cinco anos num verdadeiro clima de terror político, revivendo os tempos do Estado Novo, do rádio e do DIP. Da mesma forma que naquela época, como já vimos, agora também nossa produção cultural era peneirada. Em fins dos anos 60 e inícios dos anos 70, repetindo antigos esquemas, só viriam a público a música, a peça de teatro, o livro, enfim, o produto cultural que os censores julgassem adequados ao momento político. Qualquer obra considerada ofensiva ao Estado seria proibida e seu autor ficaria sob a estreita vigilância do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social.²²

Surgiram, então, as organizações paramilitares de direita e de esquerda: o CCC – Comando de Caça aos comunistas – nome que dispensa maiores comentários, e diversos grupos partidários da guerra de guerrilha, cujo objetivo era promover a revolução socialista no País.

Ainda em 1968, em São Paulo, um episódio grosseiro, de verdadeiro vandalismo, abalou a vida cultural brasileira. A peça *Roda-viva*, de Chico Buarque, foi paralisada em plena apresentação. Membros do CCC invadiram o teatro, espancaram atores, espectadores e saíram em fuga. Apesar de terem sido reconhecidos, nunca foram procurados pelos órgãos responsáveis. A omissão do Estado só viria a confirmar sua cumplicidade.²³

No plano econômico, porém, vivíamos a euforia do “milagre brasileiro”, cujas conseqüências causaram enorme impacto inflacionário no governo Geisel. A política desenvolvimentista do então Ministro do Planejamento, Antônio Delfim Netto, agitou a economia brasileira e as bolsas de valores. Determinados segmentos da classe média que “apostaram” na estratégia econômica do Ministro, fazem hoje parte do fechamento do clube

²¹ **Ricardo Albin.** *Driblando a censura*. Editora GRYPHUS, São Paulo: 2002,p.135.

²² Idem, Ibidem. p.137

²³ **José Miguel Wisnik.** *Sem Receita...* p.173

dos “novos ricos”. O enriquecimento rápido deu-se principalmente pelo *boom* nas bolsa de valores de São Paulo e do Rio de Janeiro.²⁴

O movimento de ações causava delírio entre corretores e investidores. O poder aquisitivo do cidadão brasileiro aumentara, justamente por causa da política desenvolvimentista, que, sem mecanismos de controle inflacionário, faria mais tarde a inflação disparar.²⁵ Vivíamos o momento que anteciparia a fase populista do “Brasil, ame-o ou deixe-o” e do “Ninguém segura esse país”.²⁶

De certo modo, esse processo todo da década de 60 acentuou o lugar original que a música popular vinha ocupando no Brasil, pela sua pertinência simultânea e contraditória a vários sistemas culturais. Meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanato e a indústria. A recepção entusiasta por parte do público dos novos compositores, assinalava a configuração de um campo novo, reafirmando a cada Festival de Música Popular, em que a linguagem e o mundo se encontravam sob arbitragem direta do público, nos festivais, shows e propagandas de TV.²⁷

Caetano e Gil foram presos, maltratados e enfim remetidos ao exílio na Inglaterra, em 1969, mas antes deixaram como documentos três discos: um de Caetano, um de Gil, em de Gal, os três sem nome e configuradores de um segundo momento no olho do furacão Tropicalista, de exposição algo ininteligível dos impasses resultantes do embate entre movimento e AI-5.

Caetano Veloso parecia o menos atormentado dos três, embora sofrido em larga escala.²⁸ Começa por *Irene* (de Caetano), dedicada a uma de suas irmãs e cantada a duas vozes com Gil: *Eu quero ir, minha gente/ Eu não sou daqui/ Eu não tenho nada/ Quero ver Irene rir/ Quero ver Irene dar sua risada*. É canção inequívoca de despedida e rancor

²⁴ **Boris Fausto.** *História do Brasil*. Editora USP, São Paulo: 2000, p.483.

²⁵ Idem, *Ibidem*. p.484.

²⁶ **José Miguel Wisnik.** *Sem Receita...* p.175

²⁷ **José Miguel Wisnik.** *O Som...* p.73.

²⁸ **José Miguel Wisnik.** *Sem Receita...* p.287.

contra os expulsos. A perplexidade fica evidente quando Gil se esquece de cantar o seu trecho, e o erro é mantido na gravação final como evidenciador de algo corre errado naquele momento (todas as notícias sobre os dois eram songadas pelos meios de comunicação policiados; no Brasil não se sabia por que eles passavam).²⁹

Gilberto Gil parecia mais angustiado. O uso disseminado de recursos agressivos – em especial a instrumentação inaugurada por Rogério Duprat, com ênfase nas guitarras – dá a tônica do disco, definido segundo o Tropicalismo. Assim o disco abre com *Cérebro eletrônico: O cérebro eletrônico comanda tudo/ Manda e desmanda*. Denúncia tanto do progresso tecnológico como quem comanda o país que vai exilando os artistas.³⁰

Gal Costa manifesta sua perplexidade de musa prestes a ser abandonada pelos poetas, louca de gritos e berros, no mais Tropicalista dos três discos. Gal reúne Cinema Olímpia (canção saudosista de Caetano), País Tropical (manifesto Tropicalista utilitário de Jorge Bem, lançado pouco antes por Wilson Simonal, primeiro beneficiário dos exílios).³¹

Os Tropicalistas centrais não eram conspiradores tramando o fim da arte ou da ideologia. Mas eram, mais que agentes, as primeiras vítimas do novo momento que eles próprios se esforçavam por erguer. Apenas respondiam com maior eficácia – provavelmente por agruparem as inteligências mais aparelhadas do momento – aos anseios da nova história.³²

A efervescência Tropicalista é então paralisada com a saída de Caetano e Gil da cena nacional. A despedida de Gil, com o irônico samba *Aquele abraço*, provoca impacto. A canção foi mostrada ao público pela primeira vez no show de despedida dos compositores, em julho de 1969, no Teatro Vila Velha, em Salvador. *Aquele abraço*

²⁹ **Berenice Cavalcante; Heloísa Starling; José Eisenberg (org.). Olgária C.F. Matos. O Brasil e seus cantares: heróis e homens.** In: *Decantando a República*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 2004, p.108.

³⁰ Idem, Ibidem. p.110.

³¹ Idem, Ibidem. p.111.

³² **José Miguel Wisnik.** *Sem Receita...* p.225.

tornou-se o hino carnavalizado de toda uma geração que se sentiu oprimida pelo regime militar e por outros constrangimentos culturais.³³

³³ Idem, Ibidem. p.226.

Canção de Protesto

Durante o regime militar no Brasil, a censura estava presente na música, na televisão, no teatro e no cinema, eliminando possibilidades de ser gerada uma cultura crítica no país. É bem verdade que, após o golpe de 1964, essa repressão cultural não foi sentida imediatamente, mas, pouco a pouco, recrudesceram os mecanismos de ação da censura.

As pessoas que manifestavam críticas ao regime, sofriam com a violência policial. Havia uma enorme vigilância para impedir qualquer atuação que escapassem aos padrões de comportamento da moral conservadora. Neste capítulo, foram escolhidas na esfera musical algumas canções de protesto que serão analisadas, para mostrar às táticas utilizadas pelos artistas para escaparem à censura.

Para tentar driblar a censura, a criatividade de Chico Buarque parecia não ter limites e construiu diversas mensagens, passadas de maneira sutil. O ambiente de repressão da época agiu também provocando sintonia entre emissores e receptores de forma que o público, pelo menos aquele mais politizado decodificava os símbolos ou introduzia sentidos coerentes com o sentimento vigente de indignação para com a ditadura implantada no país. Vamos rever ícones de algumas dessas gravações.

Até 1968, sob a ótica do poder ditatorial, pesavam duas acusações contra Chico: Ter participado da *Passeata dos Cem Mil* no Rio de Janeiro e a ousadia da peça *Roda Viva*¹. A passeata foi uma manifestação popular onde cerca de 100 mil pessoas realizaram uma passeata no Rio de Janeiro, com participação de estudantes, professores, padres e operários, que durou aproximadamente 7 horas, onde lutavam contra a ditadura militar. Ao chegar a Cinelândia às 11 horas, cumprindo assim sua promessa, Chico foi muito cumprimentado, com isso sua situação que já era complicada pois a censura o identificava com um dos principais responsáveis pela perturbação da ordem, piorou e, a resposta veio no mês

¹ **José Miguel Wisnik.** Algumas questões de música e política no Brasil. In: *Sem Receita: ensaios e canções.* Publifolha. São Paulo: 2004, p173.

seguinte com a estréia de sua peça. A passeata ocorreu no dia 27 de junho de 1968, em 19 de julho do mesmo ano, Chico estréia sua peça no teatro Galpão, em São Paulo. Ao final, a peça foi invadida por cerca de 20 agentes do CCC – Comando de caça aos comunistas, que começaram a espancar os artistas, principalmente as mulheres.

Frente a estes acontecimentos e à repercussão que alcançavam suas músicas, Chico Buarque era considerado “elemento ativo, feroz e nocivo ao bem estar comum”. Foi ele um dos primeiros a sentir o peso do Ato Institucional nº 5, decretado em 13 de dezembro de 1968, que dentre outras providências, eliminava toda e qualquer liberdade individual do cidadão brasileiro. Logo após a decretação do AI-5, Chico acordou com a polícia dentro de casa. Levaram o compositor às sete da manhã ao Ministério do Exército para averiguações. Foi interrogado e liberado², mas como já tinha um compromisso na França, obteve autorização para viajar em janeiro de 1969. Com as notícias que recebia do Brasil, ficou na Europa, amargando exílio na Itália, onde nasceu sua primeira filha³.

Na volta ao Brasil, em 1970, gravou um compacto⁴ com *Apesar de Você* e *Desalento*. *Apesar de Você* virou febre, quase hino. Proibiram o disco. Houve recolhimento do que havia nas lojas e na gravadora.⁵ A música *Apesar de você* (1970), foi um marco porque falava da imortal esperança de liberdade de um povo.

Chico voltou ao Brasil em 1970, influenciado pelo diretor de sua gravadora que lhe assegurou que as coisas no Brasil estavam melhorando. Ao chegar, descobre que, ao contrário, a situação piorara e muito⁶. Foi quando escreveu *Apesar de você*:

Hoje você é quem manda

Falou ta falado

Não tem discussão, não

² Idem, Ibidem. p174.

³ **Nelson Motta**. *Noites Tropicais*. Editora Objetiva. São Paulo; 200. p223.

⁴ Um CD ou um disco de música, contendo geralmente uma, duas ou até três faixas, produzido principalmente para divulgar um determinado álbum do artista.

⁵ **Nelson Motta**. Op. Cit. p222.

⁶ Idem, Ibidem. p223

Com o advérbio “hoje” o tempo adquire sua dimensão histórica e fica configurada uma situação de sujeição, de escuridão, caracterizando, assim, o período vivido. “Você” foi, na época, decodificada como sendo o presidente Médici.

A minha gente hoje anda

Falando de lado

E olhando pro chão, viu

O governo Médici foi marcado por uma violência policalesca, prisões e torturas – um verdadeiro aparelho repressor⁷. “Falando de lado” “e olhando pro chão” retratam a opressão do povo e, de certa forma, a opressão do próprio Chico que era impedido pela censura de apresentar sua músicas e expor, assim, as suas idéias.

Você que inventou esse Estado

E inventou de inventar

Toda a Escuridão

Você que inventou o pecado

Esqueceu-se de inventar

O perdão

Durante o governo Médici, as pessoas eram consideradas culpadas, presas e torturadas sem se levar em conta a verdade do fato. Caso fosse comprovada a inocência, o erro não era consertado e não havia “perdão”⁸.

Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Eu pergunto a você

⁷ **Boris Fausto.** *História do Brasil*. Editora USP. São Paulo: 2000. p482

⁸ **Ricardo Albin.** *Driblando a Censura*. Editora Gryphus. São Paulo: 2002. p140.

*Onde vai se esconder
Da enorme euforia*

Em suas canções, Chico insiste em mostrar sua certeza de que tudo vai melhorar, tudo vai mudar, e que um outro dia surgirá sem as dores e a tristeza características da ditadura.

*Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar*

O galo anuncia a manhã, pondo fim às trevas. Esse trecho nos remete a João Cabral em sua obra “Tecendo a manhã”. É a perspectiva da alteração radical da situação vigente e a ironia do governo Médici que, conhecido pelas suas proibições e imposições, não conseguiria impedir a chegada deste novo dia.

*Água nova brotando
E agente se amando
Sem parar*

Metaforicamente falando “Água nova brotando” também expressa a idéia de novos tempos, de nova vida. E há, um contexto sexual, a visualização do fim da repressão.

*Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Esse samba no escuro*

A ditadura estava se desgastando. A esperança de uma nova fase política, uma redemocratização.

Você que inventou a tristeza

Ora, tenha a fineza

De desinventar

Você vai pagar e é dobrado

Cada lágrima rolada

Nesse meu penar

Chico acenava com o fim da impunidade e, numa espécie de desabafo, faz uma ameaça velada à pessoa responsável por tudo que o país estava vivendo.

Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Inda pago pra ver

O jardim florescer

Qual você não queria

Você vai se amargar

Vendo o dia raiar

Sem lhe pedir licença

E eu vou morrer de rir

Que esse dia há de vir

Antes do que você pensa

Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Você vai ter que ver

A manhã renascer

*E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente*

Chico reforça sua crença numa nova época e o início de uma vida sem repressão, sem forças políticas que “abafem” a voz do povo.

*Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc. e tal*

A ameaça, no início velada, torna-se mais agressiva no final, porém, a poesia, a doçura e a melodia utilizadas impedem que a censura encontre elementos para impedir sua circulação. Esta foi quase sempre a estratégia utilizada por este autor para conseguir passar pela censura, confiar em que sua perspicácia não seria percebida pelos censores considerados incapazes de perceber as sutilezas das letras esmeradas produzidas por um dos maiores gênios da nossa música Popular.

O disco *Sinal Fechado* de 1974, pelo título já nos indica a situação vivida pelo país. O clima da época estava muito bem definido com essas duas palavras⁹. Chico canta neste disco a música *Filosofia* de Noel Rosa. Citando apenas um pequeno trecho: “O mundo me condena/ E ninguém tem pena/ Falando sempre mal do meu nome/ Deixando de saber/ Se

⁹ **Pedro Alexandre Sanches.** *Tropicalismo; decadência bonita do samba.* BOITEMPO Editorial. São Paulo: 2000. p223.

eu vou morrer de sede/ Ou se vou morrer de sede”. É o caso de se perguntar: Como poderia sobreviver o compositor se a repressão o deixava sem trabalho?

Há certamente várias leituras a fazer nesse disco, mas nesse momento me concentrarei na faixa *Acorda Amor*. Como antecedentes dessa criação, é preciso certos fatos que a fazem compreensível.¹⁰ As marcações sobre Chico aumentaram. Veio *Cálice* (1973), música proibida pela censura brasileira.¹¹ As intimações para Chico depor eram freqüentes. Com o exílio de Vandrê e sua desagregação enquanto *persona pública* do meio musical politizado, aliado às novas posturas de Chico Buarque, este passa a ser destacado como o centro aglutinador da oposição musical de esquerda, sendo freqüente encontrar nas fichas e prontuários de outros autores a expressão “pessoa ligada a Chico Buarque de Hollanda”, como se essa relação, por si, aumentasse o grau de suspeição¹².

O ponto máximo das pressões – 1974 – foi *Calabar*, peça que já havia consumido mais de 30.000 mil dólares quando foi proibida e a imprensa impedida de noticiar a proibição.¹³ Depois de *Calabar*, Chico entendeu que seria difícil obter da censura a aprovação de suas músicas. Para continuar compondo e deixar as perseguições repercutirem em sua obra, só restava a Chico usar pseudônimo. Assim, *Acorda amor* foi aprovada com a autoria de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, pseudônimos do Chico autor no disco *Sinal Fechado*¹⁴.

Tentando dar maior veracidade ao Julinho de Adelaide, Chico e o escritor Mário Prata forjaram uma “entrevista” da mãe de Julinho – chamada Adelaide – para o jornal *Última Hora*¹⁵. Chico pega a foto de uma mulher negra que foi retirada provavelmente de um dos livros de seu pai – o historiador Sérgio Buarque de Hollanda – para ilustrar a matéria a ser exibida no jornal. Na matéria, a mãe (que não existia) dizia que seu filho Julinho estava ficando famoso e, que já tinha gravado até música de Chico Buarque.

¹⁰ Idem, Ibidem. p223

¹¹ Idem, Ibidem. p224

¹² Idem, Ibidem. p210

¹³ Idem, Ibidem. p222.

¹⁴ Idem, Ibidem. p224

¹⁵ Idem, Ibidem. p224.

A música *Acorda amor* dizia o seguinte:

“Acorda amor

Eu tive um pesadelo agora

Sonhei que tinha gente lá fora

Batendo no portão, que aflição

Era a dura, numa muito escura viatura

Minha nossa santa criatura

Chame, chame, chame lá

Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

Acorda amor

Não é mais pesadelo nada

Tem gente já no vão da escada

Fazendo confusão, que aflição

São os homens, e eu aqui parado de pijama

Eu não gosto de passar vexame

Chame, chame, chame

Chame o ladrão, chame o ladrão

Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer

Mas depois de um ano eu não vindo

Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer

Acorda amor

Que o bicho é brabo e não sossega

Se você corre o bicho pega

Se fica não sei não

Atenção

Não demora

Dia desse chega a sua hora

Não discuta à toa não reclame

Chame, chame lá, chame, chame

Chame o ladrão, chame o ladrão , chame o ladrão

Não esqueça a escova, o sabonete e o violão”.

Acorda amor tem relação direta com os fatos que foram lembrados anteriormente. É uma fotografia daqueles duros tempos que não teria sido exposta ao público sem o recurso de pseudônimos ou nomes de fantasia. Tudo acontece na calada da noite (madrugada) quando o sono é interrompido – na letra tem “acorda”, “pijama” e “pesadelo”; a “dura” é a ditadura; a “gente lá fora” e depois “já no vão da escada” é a polícia – que tem “viatura” -; o procurado é o próprio Chico que prefere chamar o “ladrão” para pedir socorro contra a presença da polícia que está atrás dele¹⁶.

A professora Adélia Bezerra de Meneses diz que: “a repressão tornou-se elemento estrutural dessas canções, que datam todas, dos primeiros anos da década de 70. Vivia-se o impacto do ainda jovem AI-5 (Baixado em dezembro de 1968, no governo de Costa e Silva) e que atribuía ao presidente da República plenitude do poder ditatorial. Imperam cassações e prisões”¹⁷.

Mas ainda existem vários trechos da música que chamam a atenção. Dizer que não há saída para a situação: “Se você corre o bicho pega/ Se fica não sei não”. Assim, ele entrega os pontos ao deixar nítida a sua impotência. Admite também, pela insegurança vigente, que o seu amor pode ser a próxima vítima do sistema: “Não demora/ Dia desse chega a sua hora”¹⁸.

Em outro momento ele demonstra a preocupação com o destino do seu amor. Nos primeiros tempos de sua prisão era preciso ter esperança na sua volta: “Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer”. Nos meses iniciais, o amor deveria se guardar e esperar o amado detido pela polícia. Aí fica explícito o desejo de continuidade, ressaltada a fragilidade do homem diante da possibilidade da perda do outro. Depois, no entanto, ele admite essa perda do amor e a dissolução do relacionamento amoroso – o preso poderia até

¹⁶ Gravação do especial sobre Chico Buarque, no quadro *Aplauso*, na rádio Câmara. 19 de junho de 2004.

¹⁷ Idem, Ibidem.

¹⁸ Idem, Ibidem.

mesmo sumir inexplicavelmente -, supera a dor e o desconforto dessa perda, passa do inconformismo ao conformismo e até acaba sendo solidário com a mulher abrindo espaço na vida dela, com uma leve ironia, para outro relacionamento: “Mas depois eu não vindo/ Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer”¹⁹.

Adélia Bezerra de Meneses, é uma especialista sobre o feminino na obra de Chico Buarque, e escreveu um livro sobre o assunto. Questionada sobre a habilidade de Chico para escrever canções sob a ótica da mulher, Adélia primeiramente brinca, e recorre a uma explicação dada por Caetano Veloso a 20 anos atrás: “ Ah, é a âni^{ma} do Chico que aflora”. Quer dizer todo ser humano tem o ân^{im}us e a âni^{ma} iunguianamente. Mas depois ela explica que o poeta tem essa capacidade de comunicação com o próprio inconsciente, só que é o inconsciente pessoal e o inconsciente filogenético, o inconsciente da raça. Então essa comunicação que ele tem com o próprio inconsciente e a possibilidade de expressar através de palavras as suas percepções, os seus sentimentos, as suas emoções, fazem com que ele consiga expressar com tanta profundidade a alma feminina²⁰.

E por falar em Caetano Veloso, não podia deixar de analisar uma das músicas desse que foi um dos cabeças do movimento Tropicalista.

A música *Tropicália*, foi composta no ano de 1967:

Sobre as cabeças os aviões

Sob os meus pés os caminhos

Aponta contra os chapadões

Meu nariz

Eu organizo o movimento

Eu oriento o carnaval

Eu inauguro o monumento no planalto central

Do país

¹⁹ Idem, Ibidem.

²⁰ Idem, Ibidem.

Viva a bossa-sa-sa

Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

Viva a bossa-sa-sa

Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata

Os olhos verdes da mulata

A cabeleira esconde atrás da verde mata

O luar do sertão

O monumento não tem porta

A entrada de uma rua antiga, estreita e torta

E no joelho uma criança sorridente, feia e morta

Estende a mão

Viva a mata-ta-ta

Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

Viva a mata-ta-ta

Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

No pátio interno há uma piscina

Com água azul de Amaralina

Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis

Na mão direita tem uma roseira

Autenticando eterna primavera

E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira

Entre os girassóis

Viva a Maria-ia-ia

Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

Viva a Maria-ia-ia

Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

No pulso esquerdo bang-bang

Em suas veias corre muito pouco sangue

Mas seu coração balança a um samba de tamborim

Emita acordes dissonantes

Pelos cinco mil alto-falantes

Senhora e senhores ele põe os olhos grandes

Sobre mim

Viva Iracema-ma-ma

Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Viva Iracema-ma-ma

Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Domingo é o Fino da Bossa

Segunda-feira está na fossa

Terça-feira vai à roça

Porém o monumento é bem moderno

Não disse nada do modelo do meu terno

Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda-da-da

Carmen Miranda-da-da-da-da

Viva a banda-da-da

Carmen Miranda-da-da-da-da

A princípio, conta Caetano que a canção não tinha nome, mas que justificava a existência de um disco, do movimento e de sua profissão que ainda lhe parecia provisória²¹.

²¹ **Caetano Veloso.** Tropicália. In: *Verdade Tropical*. Editora Schwarcz. São Paulo: 2004. p184.

Tropicália foi um nome proposto por Luís Carlos Barreto, fotógrafo jornalístico que tinha se tornado produtor de cinema, depois de trabalhos como diretor de fotografia em *Vidas Secas* e em *Terra em Transe*. A sugestão explica-se pelo fato de que Barreto havia encontrado afinidades entre a música de Caetano e o trabalho de mesmo nome apresentado pelo artista plástico Hélio Oiticica²².

Antes de tecer os comentários acerca da letra da música, cabe ressaltar sua significativa introdução, que apresenta sons, como a percussão, os cantos de pássaros e as intervenções do naipe de metais que se superpõem. Há ainda, simultaneamente, a fala do baterista Dirceu, que, quando estava gravando a canção, ouvindo sons, lembrou-se da carta de Pero Vaz de Caminha e fez uma declamação parodiada de um trecho da carta. É possível inferir assim, logo de início, que Caetano também quer apresentar um Brasil tropical, mas culturalmente novo: um país pós-moderno²³.

A letra da canção é poesia e crítica, reunindo os fragmentos arcaicos e modernos, apresentando as contradições da realidade brasileira.

Era um princípio de rebeldia nos protestos contra o conservadorismo e a favor da liberdade. Espalhou-se pelo mundo e motivou os jovens no Brasil.

Toma como referencial vários artistas. Em um samba de Noel Rosa chamado *Coisas Nossas* está a palavra *Bossa*, que rima com *Palhoça*, e essa rima impunha mais do que Bossa Nova, mas faz referência a *Fino da Bossa*, que era um programa de TV com Elis Regina, onde encontra-se a contradição entre a população que mal deixava de ser rural²⁴.

Caetano conta que quando pensou em Brasília sentiu algo diferente. Brasília representava um grande monumento, uma passagem para um experimento de modernidade,

²² Idem, Ibidem p188.

²³ Idem, Ibidem. p185.

²⁴ Idem, Ibidem. p184.

onde se concentrava o poder. Isso o motivou, pois desse modo, ele ergueria a bandeira de que Brasília representava ao mesmo tempo a dor e a delícia do povo²⁵.

Usa expressão do rei Roberto Carlos e seguidamente, usa a música a Banda de Chico para rimar com Carmen Miranda: Viva a banda da-da/ Carmen Miranda da-da, que resulta em uma reestudada da canção popular brasileira²⁶.

²⁵ Idem, Ibidem p185.

²⁶ Idem, Ibidem. p186.

RESUMO

Este trabalho é um estudo sobre a mudança estética pós Bossa-novista, que vai desaguar no movimento Tropicalista de 1968. Para tal reflexão serão abordados dois caminhos: Primeiro explicar como se deu essa passagem estética e os gêneros musicais que se desenvolveram a partir dos anos 60; E segundo, analisar o período do regime militar com toda a sua lógica de repressão e do controle do Estado autoritário sobre os músicos e, dentro desse contexto, o surgimento da canção de protesto.

Palavras-chave: música popular brasileira, estética, Tropicália, canção de protesto, censura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo. *Driblando a Censura*. Editora Gryphus, São Paulo: 2002.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. Editora Perspectiva, São Paulo: 1993.

CAVALCANTE, Berenice. **STARLING**, Heloisa. **EISENBERG**, José. (org.). *Decantando a República*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 2004.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. Edusp Editora, São Paulo: 1994.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, alegria*. Ateliê Editorial, São Paulo: 1979.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Editora Objetiva, Rio de Janeiro: 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. Editora Fapesp, São Paulo: 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro: 2001.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: Decadência bonita do samba*. Boitempo Editorial, São Paulo: 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Um tema em debate*. Editora JCM, Rio de Janeiro: 1997.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Editora Schwarcz. São Paulo: 2004.

VELOSO, Caetano. *Sobre as Letras*. Editora Schwarcz. São Paulo: 2003.

WISNIK, José Miguel. *Sem Receita: ensaios e canções*. Publifolha, São Paulo: 2004.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. Editora Schwarcz. São Paulo: 1999.

WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura brasileira*. Editora brasiliense, São Paulo: 2004.

CONCLUSÃO

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido, por causa dessa mistura em meio à qual se produz; embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtragem; embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da standardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles.

A Bossa Nova (começo dos anos 60), como é sabido, reprocessa a batida do samba e a harmonia das canções com influxo do jazz e da música impressionista, torna as letras mais concentradas e de maneira camerística; em suma, precipita sobre o mercado uma síntese em adensamento das linhas da canção de massa em vigor no Brasil, da canção erudita internacional do jazz, e cria um novo padrão de produção técnica, de uso da voz e do violão (João Gilberto). Cria no interior da música popular um subsistema que compreende uma linha-de-exportação e uma linha-de-expressão intelectualizada que serão o casulo de toda a floração universitária que atravessará de festivais a década de 1960.

O Tropicalismo (fim dos anos 60), devolve a MPB universitária, herdeira da Bossa Nova, ao seu meio real. Caetano, deu uma contribuição milionária de todos os gêneros musicais, tanto na composição como na reinterpretação iluminadora, releitura e na citação do cancionero. Mudança de textura do som, seja pela guitarra elétrica, pelos novos registros da voz, pelo instrumental mobilizado por Rogério Duprat. Assim o Tropicalismo promove um abalo no chão que parecia sustentar a MPB, com vista para o populista e para as harmonias sofisticadas, arrancando-a do círculo do bom gosto que fazia recusar como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial, e filtrar a cultura brasileira através de uma estética-política idealizante, falsamente acima do mercado e das condições de classe.